

ACUSMÁTICA UN ARTE DE LABORATORIO



EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, SURGEN NUEVOS MODOS DE CONCEPCIÓN, REALIZACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES MUSICALES, GRACIAS AL ENCUENTRO ENTRE LA EVOLUCIÓN DE LOS MEDIOS TECNOLÓGICOS Y LAS RENOVADORAS EXPECTATIVAS ESTÉTICAS. ESTAS CONDICIONES IMPLICARON UNA NUEVA MANERA DE CONCEBIR LA MÚSICA BASADA EN EL TRABAJO DIRECTO CON EL OBJETO SONORO, DANDO ORIGEN, EN LOS AÑOS 50, A LA LLAMADA **MÚSICA CONCRETA**. DE LA MISMA MANERA, SE GENERÓ UN CAMBIO PERCEPTIVO EN LAS CONDICIONES DE ESCUCHA QUE DIO INICIO A UN MANEJO SEMIOLÓGICO Y CINEMÁTICO DE LAS IMÁGENES SONORAS QUE DERIVARON EN LA CONCEPCIÓN DE LA **MÚSICA ACUSMÁTICA**, EN LOS AÑOS 70. LA **MÚSICA ACUSMÁTICA** ES LA HEREDERA HISTÓRICA DE LA MÚSICA CONCRETA Y PUEDE ENTENDERSE ESENCIALMENTE COMO EL ARTE DE LOS SONIDOS FIJADOS Y DE LAS IMÁGENES SONORAS PROYECTADAS.

Por: **C. Mauricio Bejarano C.**
Profesor Asociado Universidad Nacional de Colombia



El origen clásico del término acusmática se remonta al siglo VI a.C., cuando Pitágoras enseñaba oralmente a sus discípulos (los acusmáticos) detrás de una cortina, para que éstos no tuvieran distracción por su presencia física y concentraran mejor su atención en el puro contenido del mensaje sonoro.

De la cortina a la radio, de la radio a la cadena de reproducción electroacústica, seguimos hoy colocados como oyentes de una voz invisible.

“la situación acusmática, de una manera general, nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo que es visible, tocable y medible”... “al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha, y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo puro “sonoro” a lo puro “musical”. Tal es la sugestión acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural, y poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical posible”...¹

De esta manera la fuente causal se pierde y el sonido toma el privilegio, despreciando el referente visual.

En el ámbito radiofónico, en esa cámara de maravillas, se gestó un encuentro vital entre el universo sonoro y las artes musicales: la sustitución de un campo sonoro por otro. Sustituir una realidad cualquiera captada, registrada, conducida y difundida en otro lugar y en otra realidad implicó la práctica de un nuevo arte, la toma del sonido con la respectiva preparación instrumental, cognoscitiva y sensorial.

Esta transposición del mundo sonoro trastornó las condiciones, reglas y valores de lugar y de tiempo, no solamente desde el punto de vista (o de escucha) físico, científico y técnico sino psicoacústico y estético. La condición de escucha ciega, potencializada por la radiodifusión, introdujo la representación y la repetición como forma, adquiriendo la imagen sonora el potencial de un signo.

Así, los mundos del arte musical y de la ciencia acústica se entrecruzaron gestándose los ingredientes fundamentales para una renovadora condición estética. La sustitución de un ambiente sonoro real por otro virtual, o nueva realidad, exigió el desarrollo científico, tecnológico y artístico para la captura y fijación del sonido en un soporte; condición, esta última, que hizo de la sustancia sonora una entidad materializada.

(1) DHOMONT, FRANCIS. «L'électroacoustique sur orbite». Circuit. Vol IV # 1-2. Montreal. 1993.

ILUSTRACIÓN 1. TEATROFONO EN UN SALÓN DE UN HOTEL DE PARÍS EN 1893.
ESCUCHA CIEGA EN LOS COMIENZOS DE LA FONOGRAFÍA

EL SONIDO COMO MATERIAL FIJADO

ENCADENADA A SU DIMENSIÓN FÍSICA ENCUENTRA SU LIBERTAD Y SU DISPONIBILIDAD. ALLÍ, COMO UNA FÁBULA DE LO MATÉRICO, UNA MUSA INSTALADA EN LA CONTEXTURA ÍNTIMA DEL SONIDO...EUTERPE, VOZ DE LAS COSAS, REALIDAD TANGIBLE PERCIBIDA COMO OBJETO ARQUEOLÓGICO DE LO IMAGINARIO.

LA DISPONIBILIDAD DE LAS MUSAS, DE SU SENSIBILIDAD, DE SU MÁGICA COHERENCIA Y DE SU INSTANTÁNEA MANIPULABILIDAD, CONVIERTEN LOS PROCEDIMIENTOS EN EXPERIENCIA CONCRETA. EL OBJETO SONORO SE REVELA EN SU PURA FISICIDAD.

Desde sus comienzos el hombre imprimió su trazo de vida en la materia dejando huellas como prueba de su existencia. Sin embargo, el sonido, que por excelencia es materia efímera, hasta hace muy poco gracias a los medios de registro, dejó su condición de material evanescente convirtiéndose en materia fija y estable. El acontecimiento sonoro, gracias a las tecnologías electroacústicas, realizó el mito de su doble bajo el simulacro de la reproducción. El registro sonoro en soportes estables ofrece a la humanidad un nuevo medio de salvaguardar el trazo vital de los seres.

*«el sonido, prisionero de la banda magnética, se repite indefinidamente, semejante a sí mismo, se aísla de los contextos, y se muestra en otras perspectivas de la percepción, para sentir ese fervor de la escucha»... «recortar el sonido entre dos láminas de tiempo, «observarlo» al micrófono y fijarlo en el magnetófono, sería considerar al sonido como un objeto inerte, físico esencialmente».*²

La búsqueda de estabilidad del sonido como materia disponible abarca respuestas que van desde la sustitución y representación maquina de las músicas gramaticales, con la invención de la música mecánica, que cristalizó el sonido al interior de cajas, carillones, orquestrones, pianolas, hasta el registro y fijación del sonido, en soportes discográficos, magnetofónicos e informáticos. Con el fonógrafo, el gramófono, el disco análogo, la cinta magnetofónica, y hoy, con el computador, el disco magnético y el disco óptico, se ha generado un extenso campo de utensilios y una gran diversidad de «lutherie» en el terre-

no de la reproducción electroacústica del sonido.

Con el «descubrimiento» del surco cerrado, que constituyó la primera estabilización de la imagen sonora, y con la consecuente invención de la Música Concreta, esta serie de dispositivos no se limitaron a simples auxiliares técnicos, sino que se implicaron y contribuyeron como componentes esenciales en la gestación de nuevos lenguajes y propuestas estéticas.

Pero también, el renovado oído del micrófono, abrió una perspectiva insospechada del material sonoro. El micro(fono) lo capta todo sin selectividad ni distinción. Esta escucha no inteligente, contrae el paisaje sonoro a un punto, condición que permitió el aumento y el encuadre de sectores privilegiados, posibilitando la percepción del detalle y de nuevos aspectos morfológicos.

(2) SCHAEFFER, PIERRE. «La musique concrète». Presses Universitaires de France. Paris. 1967.

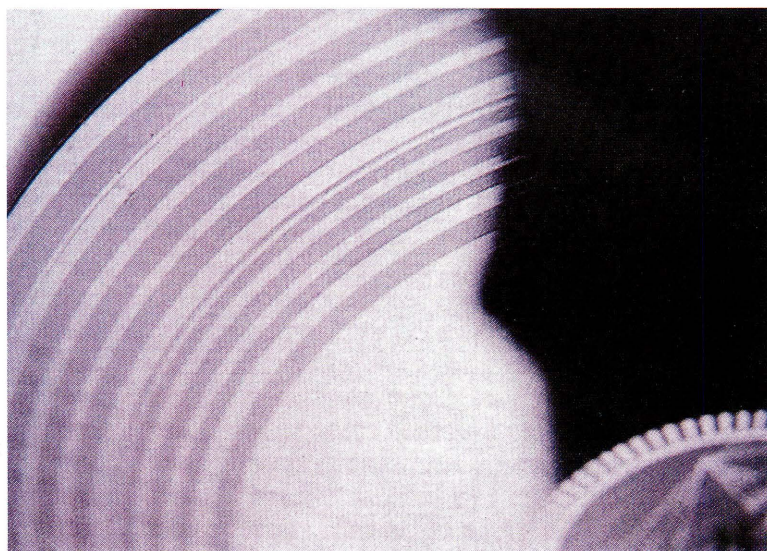


ILUSTRACIÓN 2. EL SURCO CERRADO GRABADO SOBRE DISCO FLEXIBLE. PRIMERA IMAGEN SONORA Y PRIMER SOPORTE EN LOS ALBORES DE LA MÚSICA CONCRETA. UN "ACCIDENTE" (EL DISCO RAYADO) PERMITIÓ LA FIJACIÓN DEL SONIDO Y LA POSIBILIDAD DE OIRLO REPETIDA E INDEFINIDAMENTE SOBRE SÍ MISMO, INVERTIRLO, RECORTARLO Y MODIFICAR SU VELOCIDAD.

Al conservarse el sonido en soportes inertes, en el fragmento de cinta magnetofónica, fue posible retener el tiempo y permitir que la substancia musical se mantuviera estable bajo la forma de grabación y fuese susceptible de manipularse y reproducirse pudiéndose modificar así sus dimensiones energéticas.

Con estas condiciones fonográficas, de captura y fijación, se renovaron las proporciones internas del sonido y comenzó un proceso hacia una mayor fluidización del material sonoro y de las técnicas para su manipulación y transformación.

LO CONCRETO OPERA EN EL PURO POTENCIAL INTRÍNSECO DEL SONIDO, EN SU PRIMIGENIO Y BRUTAL CONTORNO. SE DISECA Y DISECCIONA, DISPONIENDO EN SU INSTANCIA FÍSICA LA UTILIDAD, ADOSÁNDOLE LO DISPONIBLE COMO SI FUESE SU PROPIO CUERPO EN EL OBJETO. SE OPERA COMO LA PROPIA Y AUTÓNOMA TRANSFIXIÓN EN LA ESCUETA Y DESNUDA DELECTACIÓN DE SU NATURALEZA ÍNTIMA. ES EL CUERPO SONORO, EL "OBJETO" TRANSPARENTE Y EXPUESTO OBSERVADO AL MICRÓFONO Y CONSERVADO EN UN SOPORTE QUE LO FIJA, QUE LO MOMIFICA PARA SER MANIPULADO, ALTERADO Y POTENCIALIZADO COMO SI FUESE OBJETO DE UNA ARQUEOLOGÍA NECROFÍLICA Y TURGENTE, ARRANCÁNDOLE DE SU ESCENARIO NATURAL... VIVISECCIÓN DE REALIDADES CONCRETAS PARA DESLIZARSE HACIA NUEVAS REALIDADES SENSIBLES.

La sustitución y transposición del campo sonoro implicó su posterior reproducción y proyección por medio de altavoces creando una nueva condición de escucha que afectó el espectáculo y el ritual del concierto. El altavoz completó la cadena de reproducción electroacústica.

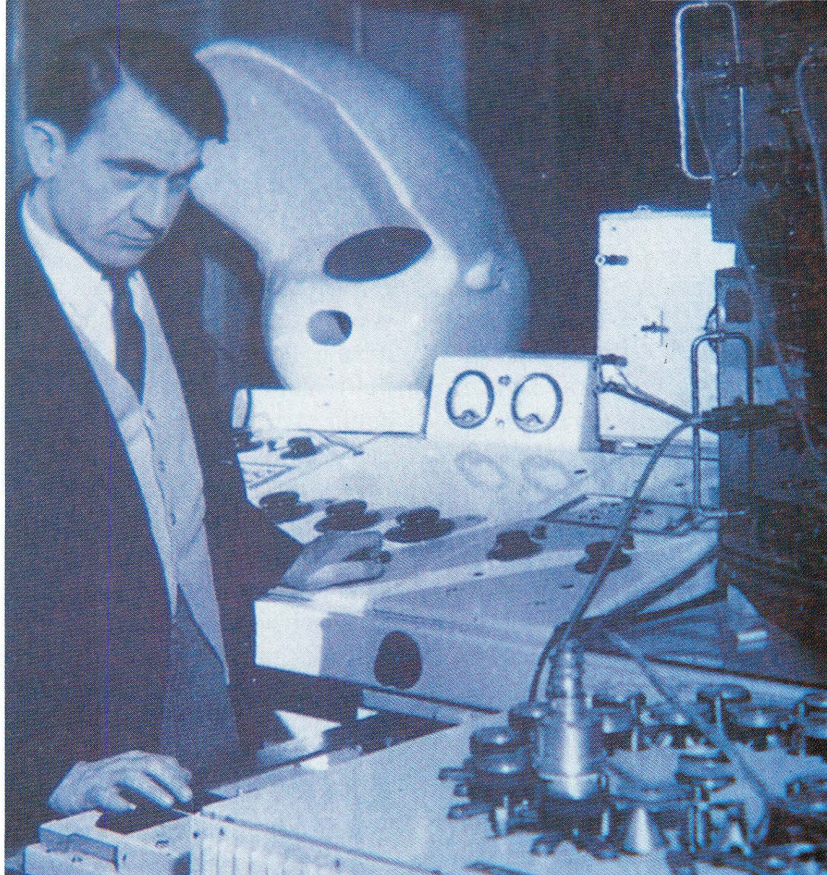


ILUSTRACIÓN 3. PIERRE SCHAEFFER EN EL LABORATORIO DEL GRUPO DE INVESTIGACIONES DE MÚSICA CONCRETA (GRMC) EN 1953. UTILIZANDO EL FONÓGENO CROMÁTICO DISPOSITIVO QUE PERMITÍA REALIZAR TRANSPOSICIONES ESPECTRALES DEL SONIDO.

Así mismo la tradición de representar, en un sistema gramatical el acontecimiento musical, se vio abruptamente usurpada. Ahora con estos nuevos dispositivos y condiciones, con un soporte completo, como la cinta magnetofónica, pudo abolirse la partitura, la interpretación y la orquesta.

«de todas nuestras investigaciones se desprende una idea general: hay un camino inverso para llegar a la música, partir de datos sonoros en lugar de partir de una notación, y de una composición ulterior de la clásica ejecución. Si el término no corre el riesgo de parecer pretencioso, nosotros titularemos nuestros ensayos: ensayos de música concreta, para marcar bien su carácter general, y que no se trata solamente de ruidos, sino de un método de composición

*musical. En lugar de una concepción a priori es una construcción a posteriori».*³

Por fin, 70 años después de la invención del fonógrafo, en el medio radiofónico alguien intuyó el intrínseco potencial estético que este nuevo instrumental contenía. Pierre Schaeffer identificó el carácter abstracto, oculto y evocador de la radiofonía y comenzó a constituir una propuesta que aprovechara ese mundo propio, ese lugar donde se colocan los sonidos como materia sensible. Allí, dentro del vacío acústico, en ese inquietante lugar de silencios y de sonidos desligados del mundo corporal se desarrolló una propuesta que implicó intensamente a los nuevos me-

(3) SCHAEFFER, PIERRE. «La musique concrète». Presses Universitaires de France. Paris. 1967.

dios tecnológicos electroacústicos en la concepción estética de una nueva música. Creó en el seno de Radio Francia el «club de ensayos» que luego se constituyó en el G.R.M.C. o Grupo de Investigaciones de Música Concreta, (hoy el I.N.A.-G.R.M. o Grupo de Investigaciones Musicales adscrito al Instituto Nacional del Audiovisual), donde realizó el primer Concierto de Ruidos vía radiofónica en 1948, el primer concierto público de Música Concreta, vía altavoces, en la Escuela Normal de París en 1950, la primera proyección sonora con relieve espacial de la «Sinfonía para un hombre solo», con P. Henry, en el Teatro del Imperio en París en 1951, entre muchas otras realizaciones... trazando un nuevo rumbo y abriendo un territorio para el futuro de la investigación y la creación musical.

La Música Concreta nació del encuentro fortuito entre la radio y la música, de la unión de estos dos

tipos de escucha se constituyó una forma de arte que utilizó la radio como un nuevo instrumento en sí mismo, no sólo como contenedor del teatro y de la música, sino como una manifestación sonora que asimiló los íntimos potenciales físicos, psicoacústicos y estéticos del nuevo dispositivo instrumental. De estas nuevas propiedades, de una escucha sin ver, sugirieron la capacidad evocadora de los ruidos y del grano de la voz, así como el efecto dinámico de los planos sonoros, afirmándose la posibilidad de una civilización de las imágenes sonoras.

Los nuevos instrumentos como el micrófono, el magnetófono y los altavoces, entre otros, se convirtieron en una cadena de transformación y de reproducción «ciega» del hecho sonoro. Esta cadena funciona como una cortina que nos separa de las causas sonoras y nos permite percibir y aproximarnos al acontecimiento y al objeto sonoro en sí mismo.

La Música Concreta es una música hecha a partir de sonidos registrados. En ella se compone directa y materialmente, sin pasar por notaciones gramaticales, al nivel mismo del sonido; no importa que el material sonoro sea de origen instrumental, objetual o ambiental, el compositor es autor y responsable de la totalidad de sus características morfológicas y cualidades sensibles. Esta música nació de las posibilidades del sonido fijado sobre un soporte y no es una música definida por sus fuentes, sino por la naturaleza misma de la sonofijación. La Música Concreta marcó el camino de la creación y la investigación hacia el sonido, como su preocupación fundamental.

EL ARTE ACUSMÁTICO

La Música Acusmática es la heredera histórica de la Música Concreta, ampliando la preocupación original que existió sobre el

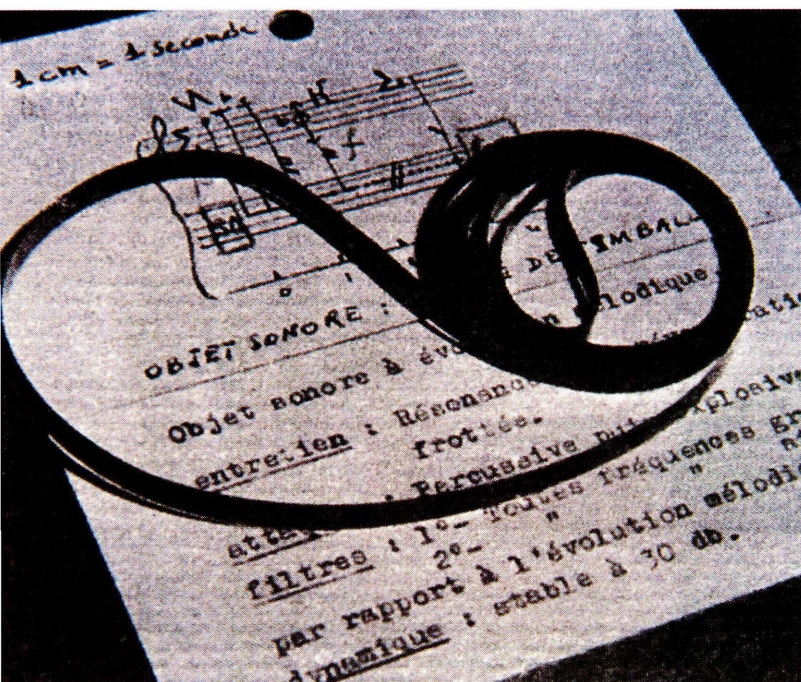


ILUSTRACIÓN 4. EL TIEMPO RETENIDO. PRIMER ENSAYO DE DESCRIPCIÓN Y DE NOTACIÓN DEL OBJETO SONORO EN 1957 POR PIERRE SCHAEFFER. EL OBJETO SONORO ENTENDIDO COMO UN TODO COHERENTE, INDEPENDIENTE DE SU ORIGEN Y DE SU SIGNIFICADO, ES UNA UNIDAD SONORA PERCIBIDA EN SU MATERIA, SU TEXTURA, SUS CUALIDADES Y SUS DIMENSIONES PERCEPTUALES PROPIAS. EL SURCO CERRADO (MAS TARDE EL BUCLE EN LA CINTA MAGNETOFÓNICA) PERMITIÓ UNA TOMA DE CONCIENCIA DEL OBJETO SONORO Y DE LA ESCUCHA REDUCIDA. EL ESTUDIO SISTEMÁTICO DE ESTAS NOCIONES LLEVÓ A P. SCHAEFFER A DESARROLLAR DURANTE 20 AÑOS SU OBRA MONUMENTAL "EL TRATADO DE LOS OBJETOS MUSICALES" APOYADO CON LA EDICIÓN DEL "SOLFEO DEL OBJETO SONORO" TRABAJOS QUE SE CONSTITUYEN COMO FUNDAMENTALES CONCEPTOS DE REFERENCIA Y EN TERRENO TEÓRICO EXPERIMENTAL OBLIGADO PARA TODO COMPOSITOR CONTEMPORÁNEO.

objeto sonoro hacia una concepción y manejo integral de las imágenes sonoras, trascendiendo las investigaciones sobre la tipología y morfología de los objetos sonoros hacia el estudio semiológico y cinematográfico de las imágenes sonoras. Dentro de su objeto como de su proyecto se establecen los modos de organización formal y espacial del material sonoro. La Música Acusmática es un arte de sonidos fijados y de imágenes sonoras proyectadas.

El Arte Acusmático es un arte que se apoya en un proceso histórico resultante de un desarrollo estético particular y tiene como testimonio una gran cantidad de obras vivientes portadoras de su propia evolución. Evolución que ha mantenido hasta hoy un espíritu, una línea conceptual, un pensamiento y un lenguaje que le son propios, específicos y autónomos.

«la acusmática libera su origen de otras músicas, ella tiene originalmente autonomía de variables y deviene en un arte nuevo, liberado de los aprioris de músicas gramaticales»... «la tradición musical conlleva informaciones de índole gramatical y cultural que albergan una enorme ambigüedad terminológica al ser aplicados, sin la debida perspectiva a este arte nuevo».⁴

El Arte Acusmático se articula a través de una terminología propia, precisa, clara y operativa. La obra *a priori*, de la música tradicional, que va de lo abstracto a lo concreto no puede asegurar ninguna equivalencia entre su poética y su estética, ni garantizar un resultado artístico al explorar los parámetros y las unidades formales por su escritura, por medio de signos abstractos que representan sonidos. El Arte Acusmático, por el

contrario, no teoriza su objeto sin antes haber sido confrontado con la experimentación directa del material sonoro.

NUEVAS REALIDADES CONCRETAS, TANGIBLES. EL ESCENARIO NATURAL, INUNDADO DE LA NINFA ECO, ES HABITADO Y COLONIZADO EN TODOS Y CADA UNO DE SUS LUGARES POR ESE HÁLITO ENVOLVENTE. ECO, HIA DEL AIRE, EN SU AMOR BRUTAL, EN SU CASTIGO FUE DESPEDAZADA Y REGADA POR EL SUELO COMO PERMANENTE DISPONIBILIDAD: SU METAMORFOSIS Y SUPPLICIO ETERNIZÓ EL VERDADERO ENAMORAMIENTO Y EL PURO EMBOTAMIENTO EN LO MATÉRICO. NARCISO NUNCA SE ENAMORÓ DE NADA MÁS QUE DE ECO, NI DE SU IMAGEN NI DEL DISPOSITIVO QUE LO REFLEJABA. EN ESE ECO, EN ESE SONIDO LATENTE Y VIVO EN CADA COSA, SU NINFA SUBORDINÓ AL ESPEJO ANTE LO ACUSMÁTICO QUE IMPLICA UNA NOCIÓN TOTAL DEL ENTORNO Y NO UN SOLO FRAGMENTO ESCÉNICO Y FRONTAL.

AL CONSERVARSE EL SONIDO EN SOPORTES INERTES, EN EL FRAGMENTO DE CINTA MAGNETOFÓNICA, FUE POSIBLE RETENER EL TIEMPO Y PERMITIR QUE LA SUSTANCIA MUSICAL SE MANTUVIERA ESTABLE BAJO LA FORMA DE GRABACIÓN Y FUESE SUSCEPTIBLE DE MANIPULARSE Y REPRODUCIRSE PUDIÉNDOSE MODIFICAR ASÍ SUS DIMENSIONES ENERGÉTICAS.

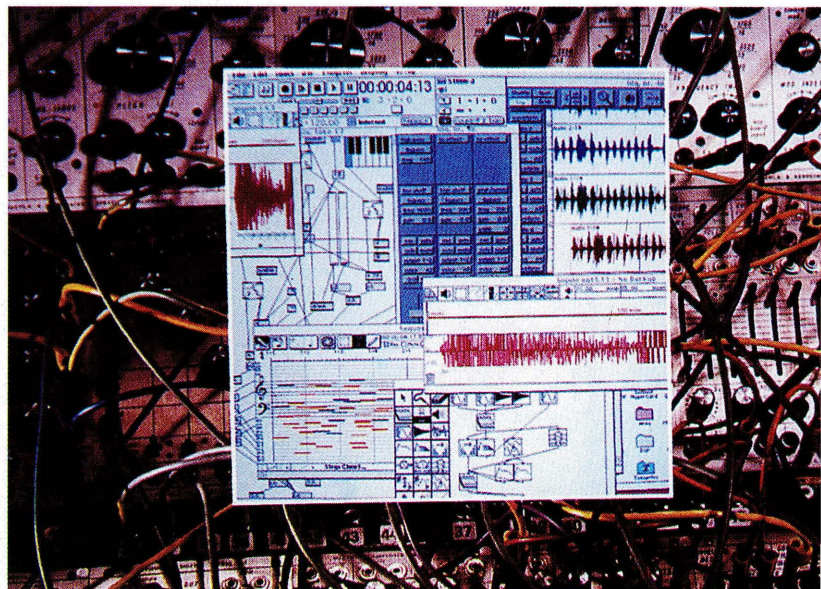


ILUSTRACIÓN 5. IMAGEN QUE ILUSTR LA EVOLUCIÓN DE LOS MEDIOS DE TRANSFORMACIÓN DEL SONIDO. DESDE LOS SISTEMAS ANALÓGICOS DE LOS AÑOS 60 Y 70 HASTA LOS SISTEMAS AUDIONÚMERICOS DE LOS AÑOS 90.

(4) DHOMONT, FRANCIS. «L'électroacoustique sur orbite». Circuit. Vol 1-2. Montreal. 1991.

EL SONIDO MATERIA MALEABLE

El conocimiento científico, tecnológico y estético que implica el Arte Acusmático ofrece en sí un lenguaje original. El trabajo creativo de obras acusmáticas implica procedimientos y métodos en los ámbitos de producción (composición-fijación) y de proyección (interpretación-juego). El corte acusmático aísla el hecho acústico y crea nuevas condiciones de apreciación del material sonoro y de las sensaciones audibles, abriendo un dominio más allá de una psicoacústica objetiva incluyendo anamorfosis e ilusiones auditivas.

Este saber técnico y sensorial conlleva, en primera instancia, la producción de la obra de arte en estudio, con un instrumental de precisión de laboratorio científico, que alterna con una serie de aparatos imprecisos pero sensibles de taller artístico. Este conjunto instrumental posibilita al compositor la libertad de creación con precisión. El compositor opera su propia maquinaria e imaginario sobre un soporte, dimen-

sionando y cualificando el material sonoro y su huella energética, producto de la historia efímera de oscilaciones irregulares de la materia. Se ponen así en contacto los puntos posibles del trazado energético del material sonoro y el gesto humano... ¡oídos, dedos, cuerpo, agitando-se, pronunciándose, expresándose! Los niveles psicofisiológicos intervienen en el curso de las decisiones, en un permanente juego entre la escucha, la acción y la decisión. La evolución de los laboratorios y estudios de investigación y creación musical nos está llevando cada vez más hacia una música virtual donde el gesto, la acción y el movimiento obedecen a modelos imaginarios.

En segunda instancia, la obra acusmática, que ha sido preparada en estudio sobre soporte, es proyectada en la sala de escucha, donde las imágenes sonoras son reforzadas y agrandadas de acuerdo con las dimensiones y características de ésta. La obra debe ser calibrada, organizándose la distribución del

sonido según las condiciones específicas del lugar y de las cualidades de la orquesta de altavoces como su matiz, tesitura, calibres, direcciones, etc. Se deben ubicar los centros auditivos del público y definir disposiciones e intensidades para controlar posibles deformaciones acústicas. La obra se organiza en secuencias de movimientos y acciones con miras a la puesta en escena de una verdadera geología sonora del espacio. La alta fidelidad de difusión consiste en una precisión técnica máxima en todos los puntos del espacio acústico.

Las obras de este arte, se organizan en morfologías, en espectros y en imágenes sonoras, donde los materiales pueden ser múltiples y diversos, los cuales ante la ausencia de identificación visual, en el negro acusmático, se hacen anónimos e inducen a la percepción más atenta de los efectos. En esta música morfológica la escucha, el manejo de la percepción auditiva, el control y la transformación de objetos e imágenes, dirigen la investigación fundamental hacia el sonido.

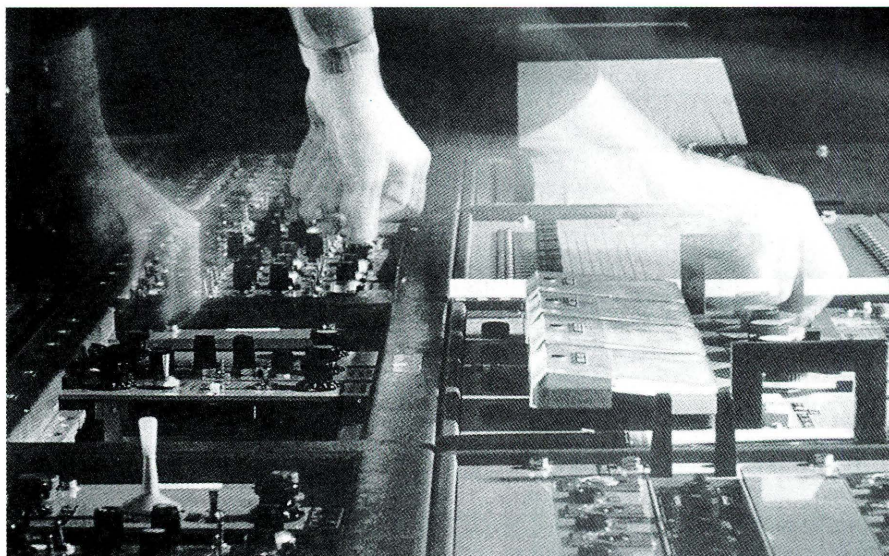
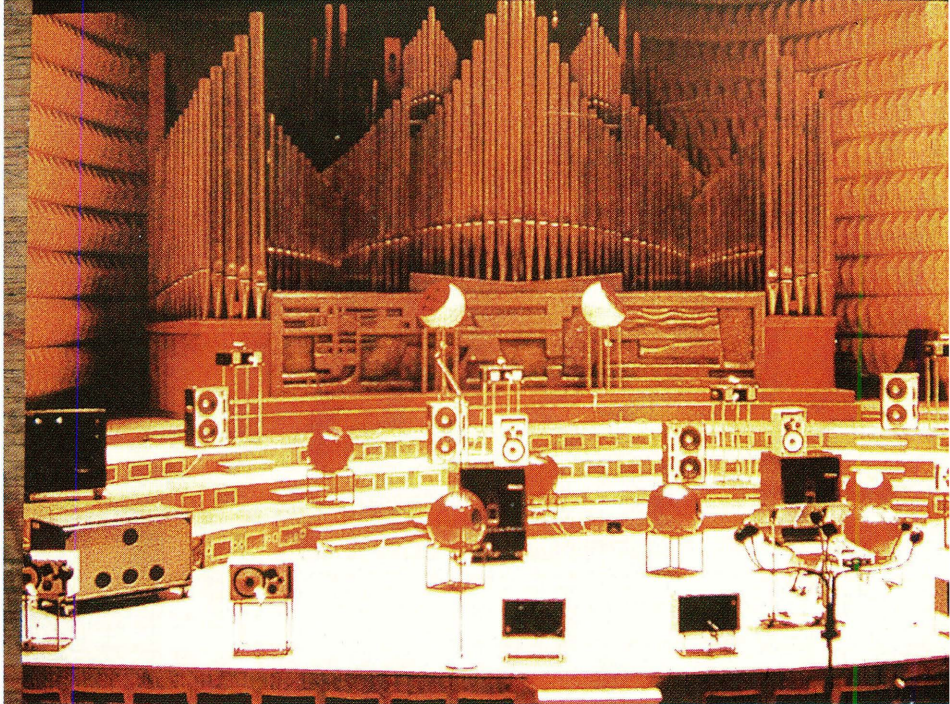


ILUSTRACIÓN 6. EL GESTO HUMANO EN ACCIÓN.
EVIDENCIA DEL PREDOMINIO DE LO SENSIBLE Y
EXPRESIVO SOBRE LO MAQUINAL.

ILUSTRACIÓN 7. EN EL GRAN AUDITORIO DE RADIO FRANCIA, EL ACOUSMONIUM DEL GRM, UN DISPOSITIVO ORQUESTAL DE PROYECCIÓN SONORA QUE CUENTA CON MÁS DE 100 ALTAVOCES Y ES OPERADO CON LA AYUDA DE INSTRUMENTOS AUDIONUMÉRICOS DE ESPACIALIZACIÓN Y REGLAJE. FUÉ ESTRENADO EN 1974 CON LA OBRA VIBRACIONES COMPUESTAS DE FRANÇOIS BAYLE. ESTE SISTEMA TIENE ANTECEDENTES EN EL GRMC CON LA PRIMERA PROYECCIÓN ESPACIAL POR EFECTO DE CAMPO DE LA SINFONÍA PARA UN HOMBRE SOLO, QUE REALIZARON EN 1951 P. SCHAEFFER Y P. HENRY, CON EL PUPITRE DE PROYECCIÓN SONORA EN RELIEVE DE J. POUILLIN.



DEL OBJETO SONORO A LA IMAGEN SONORA

Este arte experimental se genera respecto de condiciones secretas e íntimas del movimiento de las formas sonoras, de proveer la experiencia cinemática y espacial a los límites de lo escuchable. Como extensión del campo perceptivo, el registro acusmático sustituye a la estaticidad de los objetos sonoros a la lógica de las imágenes auditivas y mentales. Se revela el concepto espacial de la forma en su consecuente despliegue espaciodinámico. El flujo de imágenes de la representación acusmática evoca el potencial de nuestras imágenes mentales.

A nivel físico, la imagen sonora es un trazo obtenido por el efecto de un captador que focaliza la energía emitida o transmitida por el objeto. Al ser fijada sobre un soporte sensible las discontinuidades energéticas se traducen en contornos. Esta captura implica una conversión, un cambio de nivel que modula el espacio de las fases de un soporte o sustrato, según la «carta» acústica del estado de los objetos captados. El soporte, como una piel de camaleón, realiza la

función de representar el aspecto variado del ambiente con la intervención del observador. Esta condición presenta una interfaz con una cualidad de definición, una selección reveladora de un punto de vista, o de escucha, en la relación de lo observado, o lo escuchado, y el observador. Aparecen una serie de actividades voluntarias como agrandar los objetos, penetrarlos, encuadrarlos y concentrar la atención en algún aspecto particular. La imagen, modelo reducido, deviene, en el soporte, en objeto maleable, permitiendo experimentar sobre ella misma y forzar los hechos audibles bajo la subjetividad, persistencia y creatividad.

Al entrar en el substrato físico del material sonoro, y ejercer en su interior el estímulo de la «resonancia» se gesta un proceso de transformación esculpiendo, diseñando y editando las entidades sonoras con base en un sistema de operaciones sensibles, mentales y corporales de selección, análisis y síntesis. Estas transformaciones son posibles mediante procesos de extracción, deformación, rompimiento, torsión, inversión, diversificación, inserción, detención y manipulación temporal, metamor-

fosis de contornos, velocidad y espacio, así como por medio de la creación de materiales híbridos por enmascaramiento o sobreimpresión y la invención sintética de nuevas entidades a través de procesos de morfogénesis.

METAMORFOSIS, COMO LA DE LA NINFA ECO, LA DE SUS HUESOS Y SU CUERPO DISPERSOS EN EL PAISAJE, ORIENTADA A LA CONSTITUCIÓN DE NUEVAS REALIDADES ESTÉTICAS Y COMPOSITIVAS, SIEMPRE “RESPETANDO” ESE CARÁCTER PRIMIGENIO DEL MATERIAL DE ORIGEN. SON ESTOS PRODUCTOS COMO NEOLOGISMO QUE TRASEGAN DESDE LAS ESFERAS DEMIÚRGICA, METALÚRGICA Y SEMIÚRGICA HACIA LA FONIÚRGICA. UN TRABAJO CON EL SONIDO COMO OBJETO ESENCIALMENTE INERTE, REVALORÁNDOLO ASÍ EN SU PURA FISICIDAD, PUDIENDO SER ESTE INSTRUMENTO Y CUERPO DE LAS IDEAS, OBJETIVO Y SENTIDO DE LA OBRA MISMA. UN TRABAJO CON LA IMAGEN SONORA VIVA, EVOCADORA DE CAUSAS MATEMÁTICAS, IMAGINARIAS Y VIRTUALES.

A nivel estético, la imagen sonora se proyecta a nuestro imaginario como espejo acústico. Los ruidos familiares que acompañan la vida y los sonidos separados de sus causas concretas evidencian sus potenciales semánticos estéticos.

cos y oníricos. Como una escucha revelada, el Arte Acusmático es una música de movimientos de imágenes, de entidades que fluyen como placas tectónicas. El flujo de imágenes sonoras de la representación acusmática evoca y excita el inmenso potencial de nuestras imágenes mentales.

La proyección de las imágenes sonoras conlleva cualidades plásticas, estéticas, semánticas y simbólicas que se despliegan en el espacio considerado como paisaje morfogenético... allí es donde, las figuraciones, las realidades, las sugerencias, los contornos, las densidades, los sueños, los impactos, los volúmenes,

las emociones, los movimientos y las velocidades, adquieren vida.

En esta odisea del espacio, en los valores de lo oscuro y del negro acusmático, se gesta la experiencia sensorio motriz de centración dentro del movimiento mismo, fluye la geometría concreta de las figuras en la ocupación del espacio invisible y oculto. Surge una poética de una cinemática del espacio de los sonidos proyectados.

Las imágenes sonoras se presentan en el espacio de difusión, en un primer nivel de escucha netamente sensorio motriz, como imagen figurativa, icónica, isomorfa, referencial, típicamente identificable como tal. Las imágenes trascienden este nivel, dentro de un espacio objeto, hacia un trazado más allá de la presentación y se identifican en el marco de

una escucha cognitiva y funcional como índice y como imagen diagramática. Y aún más, las imágenes pasan del trazado a la transfiguración, como evocadoras de causas imaginarias hacia una escucha interpretativa y metafórica dentro del espacio mental de la representación.

La imagen sonora traspasa así un territorio que va desde su captura y fijación en soportes, pasando por la manipulación y metamorfosis ejercida en el laboratorio, hasta la proyección en la oscuridad donde su percepción se desliza desde la escucha natural y causal, pasando por una escucha práctica y cultural hasta una escucha reducida y abstracta.

En el Arte Acusmático se concibe el trabajo con la sustancia musical en términos aproximativos o cualitativos, más que en cuantitati-

(5) BAYLE, François. *Musique Acousmatique..*
I.N.A.-G.R.M. Buchet-Castel. Paris. 1993.

La palabra acusmática y la concepción perceptual, estética, científica, técnica y musical que conlleva, ha tenido algunos «inventores», partiendo todos de la definición Pitagórica y de su ritual pedagógico.

En 1955, el escritor y poeta Jérôme Peignot, en los albores de la música concreta, retomó el adjetivo acusmático para designar la distancia que separa los sonidos de su origen, ocultos tras la impasibilidad de los altavoces.

En 1966, Pierre Schaeffer escribe el primer Tratado de Acusmática, «El Tratado de los objetos musicales».

En 1974, para marcar la diferencia y evitar confusiones con las músicas electroacústicas de escena o de instrumentos transformados (ondas martenot, guitarras eléctricas, sintetizadores, sistemas audionuméricos en tiempo real, etc). François Bayle introduce la expresión Música Acusmática, como específica de una música, o de un arte de sonidos fijados y proyectados, en la cual «se hace el rodaje, se desarrolla en estudio, y se proyecta en sala, como el cinema».

Desde 1989 el I.N.A.-GRM en colaboración con el Centro Cultural Noroit Funda el primer premio Internacional de Composición Musical Acusmática NOROIT. Este concurso se realiza cada dos años en Francia.

En 1991 se consolida el principal movimiento de Arte Acusmático al constituirse en Crest, Francia, durante un encuentro mundial de compositores, el grupo ABSO-absolument. En su primer documento, Absoluteure #00, se definen una serie de puntos fundamentales que caracterizan este arte entre los cuales vale la pena realzar los siguientes:

- la condición de escucha sin ver
- la importancia decisiva de la fijación del sonido en un soporte.
- la presencia de un modo de creación fundado en la percepción mental de las imágenes sonoras
- la posibilidad de la emergencia de una narrativa a partir de la problemática causalidad-no causalidad y causalidad virtual de los sonidos.
- la existencia de una retórica de morfologías y de sus pregnancias.
- el hecho de ser una música de sonidos en tanto que materia sonora.
- el espacio participa integralmente como dimensión composicional.

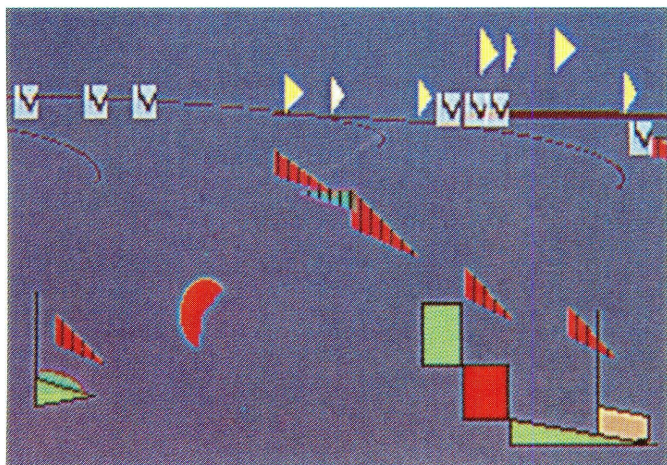


ILUSTRACIÓN 8. NUEVA ESCRITURA MORFOLÓGICA EN EL ACUSMÓGRAFO DEL GRM. ESTE EJEMPLO ES DE LA OBRA ACUSMÁTICA ROSACE V DE FRANÇOIS BAYLE. ESTE SISTEMA DE ESCRITURA, SIEMPRE A POSTERIORI, DE LAS OBRAS DE MÚSICA CONCRETA Y ACUSMÁTICA TIENE POR OBJETIVO EL ANÁLISIS Y LA PROYECCIÓN ESPACIAL EN CONCIERTO.

vos o referidos a la variación numérica. Aquí la exactitud exigida en las músicas gramaticales con miras a la precisa interpretación, a la representación y memorización, en soportes de papel, pasa a tener un carácter «impreciso» basado en el manejo de entidades complejas (tipología y morfología de los objetos e imágenes sonoras) y en la posibilidad de fijar el evento sonoro en un soporte cada vez más completo (cinta magnetofónica, soportes ópticos, etc). El compositor se constituye en intérprete, actor y productor de su propio rodaje sonoro y musical.

El Arte Acusmático, apoyado por un específico y sofisticado instrumental científico, nos permite retornar, con la libertad del gesto, al «primigenio» y «primitivo» ente sonoro. Nos obliga y nos ofrece un horizonte abierto hacia la pura percepción de la imagen sonora, que se hace digna por sí misma de una escucha intensa, atenta y refinada.

DESENCADENADA DE SU DIMENSIÓN FÍSICA, ARRANCADA DE SU MATÉRICA FÁBULA, ROMPIÓ LA GEOGRAFÍA HACIA NUEVOS ÁMBITOS VIRTUALES... LOS CÓDIGOS GRITOS, LOS GRAFOS Y FO-

NOS DE LO ELECTROAUDIBLE, DESPLEGARON EL ECO TIBIO E INTENSO DE CADA ENTE MATÉRICO, DESDE EL INTERIOR DEL TAPIZ ELECTRÓNICO. LA PERCEPCIÓN SE EXTIENDE EN LA CONCAVIDAD SORDA DEL MUNDO, SE AMPUTAN LOS EVENTOS CORPORALES DEL ESCENARIO VISUAL HACIA EL GESTO TÁCTIL, LA IMAGEN FLUYE ACUMULÁNDOSE, TAMIZANDO Y DISPONIENDO EL MEDIO A TRAVÉS DE LAS JAULAS DEL SIMULACRO... VIRTUALIZANDO EL ARTIFICIO EN LOS LÍMITES DE LO AUDIBLE HACIA UN ORGÁNICO DISPOSITIVO ACUSMÁTICO. &



BIBLIOGRAFÍA

- BAYLE, François. Musique Acousmatique.. I.N.A.-G.R.M. Buchet-Castel. Paris. 1993.
- BAYLE, François. P. Schaeffer, l'oeuvre musicale. I.N.A.-G.R.M. Segquier. Paris. 1990.
- CHION, Michel. L'art des sons fixés. Ed Metamkine. Francia. 1991.
- CHION, Michel. La musique électroacoustique. Presses Universitaires de France. Paris. 1982.
- CHION, Michel. Guide des objets sonores. I.N.A.-G.R.M. Buchet-Castel. Paris. 1983.
- DHOMONT, FRANCIS. «L'électroacoustique sur orbite». Circuit. Vol IV # 1-2. Montreal. 1993.
- NORMANDEAU, ROBERT «...et vers un cinéma pour l'oreille». Circuit. Vol IV 1-2 Montreal. 1993
- SCHAEFFER, PIERRE. «Traité, des objets musicaux». Ed Seuil- Paris. 1966.
- SCHAEFFER, PIERRE. «La musique concrète». Presses Universitaires de France. Paris. 1967.